

## „Schlafende Seel’, erinn’re dich...“<sup>1</sup>

### Zur Funktion spanischer Literatur in Anna Maria Orteses Roman *L’Iguana*

«Alla gente certi libri non vanno, tutto quì. Perché richiamare su noi l’attenzione casuale e distratta di un altro popolo?»<sup>2</sup> Fast trotzig reagiert die italienische Autorin Anna Maria Ortese auf die geringe Popularität ihrer Bücher. Innerhalb der italienischen Gegenwartsliteratur nimmt die Erzählerin eine Sonderstellung ein: Anders als viele ihrer Schriftstellerkollegen verweigert sie sich dem lärmenden Literaturbetrieb der Mediengesellschaft und lebt ganz bewußt ihre *diversità*. Dank der breiten Publikumsgunst, die die Literatur einer Reihe von *scrittrici italiane* im Augenblick genießt, rückt zwar auch das Werk von A. M. Ortese – und dies mit Recht – ins Blickfeld, doch steht eine differenzierte Analyse ihrer Texte immer noch aus. Orteses eigenwillige Texte erschließen sich nicht einer oberflächlichen, hastigen Lektüre. Besonders der Roman *L’Iguana*<sup>3</sup> von 1965 übt eine eigenartige Faszination aus, die zu einer intensiveren Auseinandersetzung anregt. Bereits einer der ersten Leser von *L’Iguana*, Italo Calvino, in seiner Funktion als Verlagslektor, erkannte die hohe poetische Ausdruckskraft, mit der es der Autorin hier gelang, eine Atmosphäre des Geheimnisvollen, Märchenhaften zu erschaffen: «È vero che fin da principio mistero e poeticità in questo libro coincidono» antwortet Calvino in einem Brief am 22. Oktober 1964 auf Anna Maria Orteses Bitte, ihr Romanmanuskript *L’Iguana* zu beurteilen.<sup>4</sup> Entgegen der Erwartung, die die Umschlaggestaltung der italienischen und deutschen Ausgabe weckt, birgt der Roman mehr als ein „romantisches Märchen“ um die Echsenfrau Iguana.<sup>5</sup> Eine bislang wenig beachtete Bedeutungsdimension tritt zutage, wenn man den Interessenschwerpunkt von der weiblichen Hauptfigur weg verlagert. Eine erneute Lektüre des Romans vermag *L’Iguana* als in sich kohärente romaneske Allegorie einer dezidierten ethischen Position zu verstehen.

Hierzu ist es nötig, Beziehungen, die Orteses Roman zu anderen Texten unterhält, aufzuspüren und auf ihre Funktion hin zu untersuchen. Wenn auch die Autodidaktin Ortese immer wieder ihre geringe Schulbildung hervorhebt, bringt sie doch in äußerst subtiler Weise eine Fülle von Leseerfahrungen verschiedener europäischer Literatursprachen in ihre Texte ein. Vor allem die Iberoromania taucht in Orts- und Personen-namen und in mehr oder minder umfangreichen spanischen bzw. portugiesischen Textpassagen immer wieder auf. Bisher schenkte die Kritik Orteses Verweisen auf die spanische Literatur kaum Beachtung und beschränkte sich auf das bloße Konstatieren einer gewissen «hispanolidad».<sup>6</sup> Die Orteses Romanen eigene „iberische Aura“ wird mit dem Verweis auf die katalanische Herkunft von Orteses Vater erklärt, literarische Bezüge zu Spanien dagegen werden vernachlässigt oder gar abgestritten.<sup>7</sup> Durch ihre Stellungnahmen unterstützt Anna Maria Ortese noch diese Einschätzung.<sup>8</sup> Nie äußert sie sich in realen wie fiktiven Interviews explizit zum Einfluß spanischer

Dichter auf ihr Werk. Die Präsenz spanischer Literaturtraditionen ist freilich in Orteses Romanen evident: Häufig nennt sie in ihrem Roman *L'Iguana* den spanischen spätmittelalterlichen Lyriker Jorge Manrique (1440?–1479), zitiert gar mehrmals aus seinen berühmten *Coplas por la muerte de su padre*.<sup>9</sup> Ganz am Ende des Textes schließlich entläßt der auktoriale Erzähler den «lettore cortese» (S. 200), für den die erzählte Fabel und ihre Darstellungsweise zu einem einzigen unlösbar scheinenden Rätsel geworden sind, mit dem Verweis auf den modernen Dichter der Generation von 98, Miguel de Unamuno (1864–1936):

«E se del mare che si è chiuso così facilmente su questi mali e questi sorrisi, e sulla figura di un cupo gentiluomo, se del tempo che passa senza sosta, a Milano come nelle isole, tutto trascinando, diretto alla eternità, ti sorprenderai, ricorda, per favore le pressanti domande di Unamuno, così alle tue simili, e vedrai che almeno tale sorpresa rimane uguale.» (S. 200–201)

Der Blick auf Orteses bis zur Unkenntlichkeit verschleierte Autobiographie *Porto di Toledo*<sup>10</sup> erhärtet die Hypothese von der besonderen Funktion von Jorge Manrique für das Werk der italienischen Gegenwartsautorin. Hier hebt die Ich-Erzählerin die herausragende Bedeutung, die für sie literarische Vorbilder hatten, hervor:

«In quel tempo, come dissi, la speranza della espressività mi dominava, e io credevo, veramente che nella compostezza e valore formale fosse la salvezza dal nulla delle cose e del tempo. Mi pareva, insomma, che l'esistenza di Jorge o Góngora (e, più in là, di J. Harder), giustificasse in gran parte il dolore di vivere. In tale equivoco durai molti anni; solo più in là, [...] io compresi che non vi è espressivo che salvi.» (*Porto*, S. 19/20)

Der allusive Umgang mit Eigennamen realer Persönlichkeiten – sei es aus der Literatur oder aus dem Lebensumfeld der Autorin –, welche durch die Einfügung in einen romanischen Kontext oder durch rhetorische Mittel wie das Anagramm oder die Paronomasie verfremdet werden und als Romanprotagonisten gleichsam eine neue Identität erhalten, ist kennzeichnend für Orteses Schreibweise. Deshalb darf man hinter der Romanfigur Jorge in *Porto di Toledo* eine Anspielung auf den spanischen Lyriker Jorge Manrique vermuten. Auch explizit wird er an einer Stelle des Romans erwähnt, wenn Aurora Belman der Protagonistin Damasa in einem Brief die Lektüre von Góngora und Manrique empfiehlt: «E leggi Góngora, mi raccomando, ma pure il nostro Manrique. Vedrai, ti perfezionerai.» (*Porto*, S. 302).<sup>11</sup> Manrique, so kann man folgern, stellte für die Ich-Erzählerin in einer bestimmten Phase ihrer literarischen Entwicklung ein Stilideal dar, dem sie sinnstiftende Funktion beimaß.

Nichts scheint zunächst den Roman *L'Iguana* mit Manrique und Unamuno zu verbinden. Aus dem zunehmend verwirrenden Textgefüge kann mühsam folgender Handlungsverlauf rekonstruiert werden:

Auf Anregung seines Freundes, des Mailänder Verlegers Boro Adelchi – eine Verballhornung des Namens des Mailänder Verlags Adelphi<sup>12</sup> – begibt sich «Don Carlo Ludovico Aleardo di Greco, dei

Duchi di Estremadura-Aleardi, e conte di Milano», genannt Daddo, «sui trent'anni» auf eine doppelte „Entdeckungsreise“ ins Mittelmeer. Für seine geschäftstüchtige Mutter will er in der Ferne ein lukratives Immobilienobjekt suchen, für den Verleger ein verkaufsträchtiges Romanmanuskript aufspüren. Während Daddo scherzhaft einwirft: «Ci vorrebbero le confessioni di un qualche pazzo, magari innamorato di una iguana» (S. 13), schwebt Adelchi eher «qualche poema, qualche cantos, più che altro, dove si esprima la rivolta dell'oppresso...» (S. 14) vor. Beide nehmen hiermit Einzelaspekte der folgenden Geschichte vorweg. Ihre Ziele scheinen zunächst auch realisierbar, als Daddo auf einer Insel landet, die bislang auf keiner Landkarte vermerkt ist und die lediglich von dem Portugiesen «Don Ilario Jimenez dei marchesi di Segovia, conte di Guzman» (S. 24), seinen beiden Halbbrüdern Felipe und Hipolito Avaredo-Guzman (S. 26) und einer Echsenfrau namens Iguana bewohnt wird. Von einem der Inselbewohner erhält er sogar zwei Manuskripte ausgehändigt, die «Portogao» und «Penosa» betitelt sind. Das Interesse des Conte verlagert sich jedoch zunehmend auf die merkwürdige Dienerin Iguana, in die er sich verliebt. Er beschließt, sie durch Freikauf aus ihrem Sklavendasein zu befreien. Auf der Insel tauchen weitere Gestalten auf: Der Mailänder Erzbischof Don Fidenzio Aureliano Bosio, der auf der Insel ein Meditationszentrum errichten will, das amerikanische Ehepaar Hopins, das die Insel ebenfalls kaufen will, nebst dessen Tochter, die mit Ilario verlobt ist. Im zweiten Teil des Romans erfährt Daddo, daß Iguana an den Zirkus des Senhor Cole abgegeben werden soll. Um sie vor dem vermeintlichen Selbstmord im Brunnen vor dem Haus zu retten, stürzt er sich in den Brunnenschacht und findet selbst den Tod. Auf der Insel läßt Don Fidenzio ein Hotel mit Kapelle bauen, das von Iguana und den beiden Brüdern Felipe und Ipolito versorgt wird. Ilario dagegen führt als Ehegatte der jungen Amerikanerin ein zufriedenes Leben, nachdem er die Schriftstellerei aufgegeben hat.

Der knappe Plot läßt eine Dimension des Romans völlig außer acht, die vor allem im zweiten Teil von *L'Iguana* dominiert. Diese Ebene mit absurd erscheinenden Erzählsequenzen zwischen Traum und Delirium gewinnt für den irritierten Leser erst dann Plausibilität, wenn man die Relationen zwischen Orteses Text und anderen Texten<sup>13</sup>, wie Manriques Gedicht auf den Tod seines Vaters, Dantes *Divina Commedia*, Teresa de Jesús' *Castillo Interior* und Unamunos Essay *Vida di Don Quijote y Sancho* berücksichtigt.

Im Lichte italienischer und spanischer Hypotexte nämlich läßt sich der Hypertext – *L'Iguana* – als stringent komponiertes Kunstwerk deuten, als moderne Seelenreise des männlichen Protagonisten, die an die Tradition der allegorischen Dichtung, insbesondere der mittelalterlichen Traumreisen, und der mystischen Literatur anknüpft. Es gilt zu untersuchen, wie es die Autorin erreicht, diese allegorische Reise der menschlichen Seele, «il risoluto cammino, e solo vero, dell'anima» (S. 176) mit den Mitteln moderner Romantechnik zu gestalten. Calvinos Kritik, Ortese verlasse in ihrem Roman die zunächst aufgebaute Parallelität zwischen einer «logica romanesca» und einer «allegoria teologica» (Calvino spielt hier etwa auf Iguana an, die als Verkörperung des Teufels bezeichnet wird) zugunsten eines «altro tipo di immaginazione, quello mistico-visionario, dove tutto è abbandonato a un flusso di immagini più libero e inconscio», müßte sodann neu auf seine Berechtigung hin überprüft werden.<sup>14</sup>

Interessanterweise spielt für *L'Iguana* weniger italienische Dichtung – zu denken ist an Dantes monumentale Jenseitsreise der *Divina Commedia* – die Rolle eines Aus-

lösers als vielmehr die spanischen *Coplas* des Jorge Manrique. Sie erfüllen im Roman sowohl eine narrative als auch eine symbolische Funktion.

Jorge Manrique hatte die Elegie 1476 kurz nach dem Tod seines Vaters, eines berühmten Meisters des Santiago-Ordens, in Erinnerung an ihn verfaßt. Das Gedicht hebt mit einer eindringlichen Ermahnung an die Seele an, sich der Vergänglichkeit alles Irdischen bewußt zu werden.

Recuerde el alma dormida,  
abiue el seso e despierte  
(vv. 1–2)

Bekannte antike und mittelalterliche Topoi werden von Manrique aufgegriffen, um die Flüchtigkeit des Lebens darzustellen. So nennt der Dichter das diesseitige Leben einen Strom, der ins Meer des Todes mündet – «Nuestras vidas son los ríos que van a dar en la mar» (vv. 25–26) – und gebraucht die Metaphorik der Schifffahrt, die das Leben als Reise von der Geburt bis zur Heimkehr in den Hafen versteht (vv. 1884–1895). Er warnt vor dem trügerischen Schein von Fortunas Gaben, entlarvt das Leben als Traum – «pues se va la vida apriessa como sueño» (vv. 1960–1961) und malt den Tod als Falle, in die der blind dahinlebende Mensch hineinzustürzen droht – «e la muerte, la çelada en que caemos» (vv. 1972–1973). Nach der rühmenden Aufzählung antiker und spanischer Heroen folgt die Beschreibung der Leistungen des Maestro Rodrigo. Danach tritt, wie es in den mittelalterlichen Totentänzen üblich war, der Tod selbst in anthropomorpher Gestalt auf und spricht mit Jorge Manriques Vater in dessen Heimatstadt Ocaña (vv. 2229f). Er überredet Don Rodrigo, die illusionäre Welt aufzugeben und in Gottes Ratschluß einzuwilligen. Denn er stellt ihm vor Augen, daß sein Ruhm auf Erden (gleich einem zweiten Leben) weiterleben wird und er dank seiner Verdienste als christlicher Held auf ein noch herrlicheres drittes Leben im Jenseits hoffen darf. Todesthema und Reisesymbolik beherrschen auch die Struktur von *L'Iguana*: Deutlich markiert die Wiederkehr des Begriffs *viaggio* in den Kapitelüberschriften den dreigliedrigen Stufenweg des Protagonisten Daddo. Impliziert der Titel *Viaggio e Notte* für die ersten zwölf Kapitel, die Daddos Reise auf seiner Segelyacht zu einer unbekannten Insel und die Begegnung mit den dort lebenden Menschen beschreiben, noch stärker die Sehnsucht des modernen Menschen im Reisen, eine Änderung des Bisherigen zu erlangen und eine alternative Welt zu entdecken, legt die zweite Großüberschrift *Il Viaggio Riprende* einen erneuten Aufbruch zur Reise nahe, obgleich sich Daddo innerhalb der romanesken Logik weiterhin auf der Insel Ocaña befindet. Diesmal freilich wird der Weg sich nicht primär im Raum vollziehen, sondern die Erzählsequenzen werden die Katabasis ins Innere des Helden darstellen. Wenn dann das vorletzte, 23. Kapitel erneut mit «Il viaggio riprende» überschrieben ist, indiziert diese Textmarkierung eine nochmalige Steigerung. Die Autorin zeigt so die fortschreitende Bewegung zum Erkenntnisakt an, der mit dem Tod des Conte zusammenfällt.

Erst das 13. Kapitel des Romans – also genau die Mitte des Gesamttextes – wirft ein klärendes Licht auf den vorangegangenen ersten Romanteil. Hier nämlich erfährt

der phantastisch anmutende Inselname Ocaña eine Entschlüsselung, gibt Ortese einen ersten Hinweis auf die Bedeutung, die Manriques *Coplas* für *L'Iguana* zukommt. Ilario behauptet, in der Küche unter dem Spülstein ein Buch mit Gedichten von Jorge Manrique gefunden zu haben, aus dem er Daddo am Strand einige Strophen – den Appell des Todes an Don Rodrigo – vorliest.

Nella sua città di Ocaña  
venne la morte a bussare  
alla porta,  
dicendo: „Buon cavaliere  
lasciate il mondo fallace  
e i suoi beni,  
mostri l'indomita forza  
il vostro cuore d'acciaro  
nel trapasso.  
E poiché vita e salute  
in così poco conto aveste  
per la fama,  
faccia cuore la virtù  
per subire quest'oltraggio  
che vi chiama.  
Non vi paia troppo amara  
la battaglia paurosa  
che attendete,  
che una vita assai più lunga  
per la fama sí gloriosa  
qua lasciate.  
Se la vita dell'onore  
neppur essa è eterna e vera,  
sarà sempre  
ciò malgrado, assai migliore  
di quell'altra temporale  
peritura...  
(S. 122/123) <sup>15</sup>

Von den *Coplas* aus kann bereits der Romanbeginn interpretiert werden. Daddos Aufbruch zu einer Segelreise über die Säulen des Herkules hinaus läßt sich (anders als die des Danteschen Odysseus im 26. Gesang des *Inferno*) als erster Schritt zur Metanoia lesen, als noch unbewußten Bruch mit seinem bisherigen Leben als Immobilien spekulant und Literaturliebhaber, die Entdeckung der auf keiner Landkarte verzeichneten Insel als Metapher für die Ankunft an einem Schwellenort. An diesem Übergang in eine neue Daseinsform haben Kategorien wie Raum und Zeit keine Gültigkeit mehr. Ocaña – der intertextuelle Bezug auf Don Rodrigos Todesstätte weist die Insel als Ort der Begegnung mit dem Tod aus – ist daher charakterisiert durch ständige

Metamorphosen der dort existierenden belebten und unbelebten Natur. Die Manrique-Verse bewirken bei Daddos Gesprächspartner Ilario sogleich eine Verwandlung<sup>16</sup>:

«[...] il suo volto [...] sembrava, [...] lentamente svanire e dissolversi sotto altri volti identici, ma tutti uno più giovane, luminoso e puro dell'altro, e così privi di tutti quei segni di decadimento, e anche del torbido incanto della notte di luna, da potersi paragonare al volto di un angelo.» (S. 123)

Ilario übernimmt im Roman Orteses die Rolle der *muerte* als Sendboten Gottes, für wenige Augenblicke wird er zur Engelsgestalt von strahlender Schönheit und ewiger Jugend. Sein Resümee der Manrique-Verse ist als Ermahnung an Daddo gerichtet und stellt ein Präludium zum späteren Tod des Mailänders dar. Wie der spanische Ritter Rodrigo befindet sich auch Daddo nun an einem Scheideweg und wird vom Tod aufgefordert, das diesseitige Leben aufzugeben und ihm zu folgen. Manriques Elegie wirkt bei Anna Maria Ortese ihres historischen Kontexts entkleidet allein in ihrer überpersönlichen Aussage: Die von dem spanischen Dichter in eindrucksvolle Verse eingeschmolzenen antiken und mittelalterlich-christlichen Bilder synthetisieren die allgemeinmenschliche Erfahrung der Sterblichkeit. Den Dialog des Todes mit Don Rodrigo versteht Ortese als das, was er bereits für den mittelalterlichen Menschen repräsentierte, als Agon innerhalb des Individuums, das das Problem des Sterbens zu bewältigen sucht. Manriques Elegie fungiert so innerhalb der erzählenden Fiktion als Auslöser für Daddos Weg nach Innen und wirkt erzähltechnisch als implizite Kommentierung des ersten Romanteils sowie als Generator der folgenden Erzählsequenzen.

Vor diesem Romanmittelpunkt hatte Daddo – und mit ihm der Leser des Romans – die mahnenden Zeichen in seiner Umgebung noch nicht in ihrer tieferen Bedeutung erkannt. Zu den Todesmetaphern gehörte etwa die Darstellung des ruhigen Meeres in der Textpassage, die der Entdeckung Ocañas unmittelbar vorausgeht:

«E il mare non era più turchese: aveva preso una tinta di argento brunito, come il dorso di un pesce, e al posto delle scaglie vi erano tante piccole onde [...] che s'inseguivano. Vi era una pace grande [...].» (S. 20)

Von Manrique her werden ferner auch zahlreiche Passagen im ersten und zweiten Romanteil erhellt, die eine typologische Beziehung zur christlichen Passionsgeschichte aufbauen. Wenn Ortese die Atmosphäre auf dem Meer vor Ocaña etwa als „Karwochenrörsal, die in der Luft lag“ (ebd., Übers. M.K.) kennzeichnet oder betont, daß sich auf dem Getreideaufbau, den Daddo beim ersten Abendessen mit den Guzman-Brüdern vorgesetzt bekommt, „einige geröstete Teigstreifen“ befanden, „die in ihrer Form – lauter mit Pfefferkörnern durchsetzte Kreuzchen – die Tischgenossen an das Mysterium der Passion und des Todes Christi erinnern sollten“ (S. 58), obgleich sich die Ereignisse keineswegs in der Fastenzeit, sondern lange nach Ostern abspielen (S. 20), suggeriert sie damit bewußt die Erwartung eines kommenden tragischen Todesfalles. Daddos Reflexionen und Handlungen setzen ihn in Beziehung

zur Christusgestalt. Der Conte, der von der Insel „klägliche Hilferufe“ (S. 22) zu hören vermeint, rückt in die Nähe des christlichen Erlösers, der in die Welt kam, um die durch Adams Schuld gefallene Menschheit zu erlösen, wenn er den Versuch unternimmt, die dem Bösen anheimgefallene Echsenfrau Iguana vor dem Tod zu retten.

Ortese als christliche Schriftstellerin zu apostrophieren, wäre freilich nicht richtig. Sie greift vielmehr auf christliche Terminologie und Metaphorik als kulturelles Erbe zurück, um religiöse und ethische Grunderfahrungen zum Ausdruck zu bringen. Gleichwertig verwendet sie beispielsweise das romantische Spiegelmotiv bereits in der nächtlichen phantastischen Mondlicht-Episode, als Daddo den plötzlich verjüngten Don Ilario mit Federhut und Spiegel in der Hand noch nicht als Mahnung zur Selbstbesinnung zu erkennen vermag (S. 72f).

Ebenso ist es für den Leser erst bei einer zweiten Lektüre möglich, Orteses seltsam anmutenden Vergleich des rotgefärbten Nachthimmels über der in Nebel getauchten Insel mit einem pfingstrosenfarbenen Abendkleid als ferne Dante-Reminiszenz und als Todespräludium zu erfassen.<sup>17</sup> In ihren Naturbeschreibungen fasziniert Ortese durch die differenzierte Zeichnung des Wechselspiels von dezenten Farb- und Geräuschabstufungen, zaubert sie eine Aura des Übernatürlichen. Im Blick Daddos verdichtet sich die majestätisch schöne, in sich ruhende Natur und wird zur Metapher für die Unsterblichkeit:

«Da tutte le parti, per quanto gli poteva apparire al di là di quel muro, l'isola di Ocaña era avvolta in una nebbia che dava sul rame, effetto della luce lunare congiunta alla bassa pressione atmosferica. Era l'afa, e l'indomani sarebbe probabilmente piovuto. Nel cielo non si vedevano stelle, ma solo quella indefinita e torbida luminosità purpurea, che si sarebbe potuta paragonare, se mai nell'isola vi fossero state donne, il che era assurdo pensare, all'ampio dispiegarsi di una veste da ballo color peonia. Entro quel chiarore, il conte vedeva un pezzo dell'arida isola, l'arco della spiaggia, su cui il mare si moveva appena, come assopito, e solo mandando qualche estatico suono, cui corrispondeva, a momenti, un fioco e subito disparito biancore di schiuma.» (S. 76–77)

In der lyrischen Beschreibung des kaum hörbaren „ekstatischen“ Klanges des unbewegten Meeres wird erahnbar, was die Autorin meint, wenn sie in einem Interview Freiheit als ‚Atem‘ definiert, als Rhythmus des Lebens, der im Wechsel der Natur greifbar wird. Mit ihren Texten fordert sie das Recht auf Atem für alle Kreaturen ein und beklagt die Unfähigkeit des heutigen Menschen, den Lebensatem aller Wesen bewußt wahrzunehmen.<sup>18</sup> In *L'Iguana* gewinnt Daddo dieses Gespür erst langsam wieder.

Mit dem ausführlichen Manriquezitat im 13. Romankapitel löst sich *L'Iguana* endgültig vom Erzählmuster des realistischen Romans. Der Conte hat mit der Manrique-Elegie das «motivetto angelico» (S. 132) wiedergefunden, das er im Getriebe seiner Immobiliengeschäfte verloren hatte. Es wird im folgenden leitmotivisch seine Ent-

wicklung bestimmen. Ortese gestaltet Daddos Agonie als Agon, Lebens- und Todesdrang streiten in seiner Seele. Als gegensätzliche Pole stehen das heimische, sorglose Mailand und Ocaña, wo unschuldig Sterbende ihn um Hilfe anflehen (S. 144). Am Ende seines Bewußtwerdungsprozesses – im Gerichtsprozeß um den Mord an Gott versinnbildlicht – hat Daddo seine Schuld erkannt: Durch sein unbewußtes, Mitmensch und Mitnatur ausbeutendes Verhalten hat er sich schuldig gemacht. Erst nach dieser Erkenntnis findet er zur Ruhe der unsterblichen Natur. Erneut benutzt Ortese hier Manriques *Coplas* als Hypotext, zitiert sie dessen Bild «Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / es el morir» (vv. 1860f):

«Ma insieme era lieto, perché capiva che questa vita, e le sue condizioni (sebbene non cessi l'urgenza di un riordinamento economico), erano di mutamento, erano un viaggio per un continente più grande, un reale più dolce, privo di umiliazione e perplessità, e di tutti quegli inganni coi quali la vita intende dimostrare che non è (essa) il fiume o il rivo che corre al mare: mentre non è altro, e là, in un quieto azzurro, riposerà.» (S. 186)

Zwei Motive spielen für die Darstellung der Wandlung Daddos eine besondere Rolle: Brunnen und Schmetterling. Sie sollen im folgenden näher betrachtet werden. Repräsentiert bereits die Insel im Roman einen Schwellenbereich, fokussiert Ortese diesen Raum im weiteren Verlauf noch und greift mit dem Ziehbrunnen vor dem Haus auf Ocaña den literarischen Topos der Narzißquelle als Bild für die Suche nach Selbsterkenntnis durch Abstieg in die Tiefen der eigenen Seele auf. Im zweiten Teil des Romans verliert der Begriff „Brunnen“ jeglichen Bezug zum realen Objekt. Der Text ist nicht mehr im Literalsinn zu verstehen. Daddos Sturz in den Brunnen wird in verschiedenen surrealen Variationen repetiert, die allesamt das Delirium der Seele widerspiegeln<sup>19</sup> und die trotz zunehmender Konfusion der einzelnen symbolisch besetzten Erzählsegmente auf einen Höhepunkt zusteuern.

In einer dieser Szenen beugt sich der Conte über den Brunnenrand und erblickt am Grund eine wunderschöne *creaturina*, die alsbald wieder entschwindet. Die Gestalt, die Daddo für Iguana hält, deutet mit ihren Fingerchen an, daß sie seit fünf Jahren im Brunnen auf Rettung wartet. Konsequenterweise verändert sich mit fortschreitender Erkenntnis des eigenen und allgemein menschlichen ‚Sündenfalls‘ auch die ‚Sicht‘ Daddos.<sup>20</sup> In der letzten Variation der ‚Brunnenszene‘ erblickt er am Brunnengrund nicht mehr wie zuvor eine Märchenprinzessin, sondern ein einfaches Dienstmädchen in grauen Lumpen. Er ruft sie nun beim Namen Perdita<sup>21</sup> und beginnt seinen Abstieg zu ihr. Wie in Juan Ramón Jiménez' Gedicht *Soy animal de fondo*<sup>22</sup> hatte der Conte auf dem Brunnengrund nicht nur sein eigenes Bild gefunden, sondern auch das der Iguana, der tiermenschlichen Kreatur, und letztlich darin die göttliche Christusgestalt. Auch wenn Anna Maria Ortese nie direkt Jiménez in ihrem Buch zitiert, zeigt sich in der von ihr hier entworfenen Konzeption eine auffällige Nähe zu Jiménez' poetischem Mystizismus<sup>23</sup> in dem Gedichtzyklus *Animal de fondo* (1949), was auf Ortesses gründliche Kenntnis seiner Lyrik hindeutet.<sup>24</sup>



Pero tú, dios, también estás en este fondo  
y a esta luz ves, venida de otro astro;  
tú estás y eres  
lo grande y lo pequeño que yo soy,  
en una proporción que es ésta mía,  
infinita hacia un fondo  
que es el pozo sagrado de mí mismo.  
Y en este pozo estabas antes tú  
con la flor, con la golondrina, el toro  
y el agua; [...].  
(*Soy animal de fondo*, vv. 6–15)

Daddos Versuch, Iguana aus dem Brunnen zu retten, verdeutlicht seinen Wandel vom naiv-gutmütigen, kapitalistisch denkenden Adligen zum bewußt handelnden Menschen, der im Einsatz seines eigenen Lebens seine Entscheidung für den Mitmenschen bekundet. Sein Weg in den Tod schreibt in vielen Aspekten den Weg Christi bis ans Kreuz und bis zur Auferstehung nach. Allerdings geht die Figur des Conte keineswegs bruchlos in der Heilandsgestalt auf. Denn im Gerichtsprozeß muß sich Daddo als Schuldiger erkennen. Nach den Worten des Anklägers machte er sich schuldig an den Kreaturen, an deren Ausbeutung und Unterdrückung er sich beteiligte. Da aber innerhalb von Orteses Denken Natur und Gott gleichgesetzt werden können, wurde Daddo auch zum Mörder Gottes.<sup>25</sup> Wenn sich Orteses Protagonist nach dieser Erkenntnis um ein «risorgimento di Dio» bemüht, bedeutet dies folgerichtig „Befreiung des Rechts der Natur“, das heißt Daddo strebt fortan danach, die Natur wieder in ihr Recht auf „Atmen“ einzusetzen.<sup>26</sup>

Für den Leser von Orteses Roman ist diese Gedankenfolge nicht leicht nachzuvollziehen. Denn Personen und Gegenstände erfahren im Roman beständige Metamorphosen, sind durch eine fundamentale Ambivalenz charakterisiert. So fallen der *pozzo*, in den sich Daddo stürzte, und die *gabbia* des angeklagten Gottesmörders zusammen. Die Figur des Conte Daddo spaltet sich in den Prozeßbeobachter und den Angeklagten auf. Aber auch die Identität des Angeklagten selbst oszilliert zwischen Daddo und Don Ilario: «Un po' sembrava il giovane Segovia-Mendes, un po' un tale di Milano» (S. 178). Schließlich wandelt sich sogar die Figur des Gottesmörders in ihr Gegenteil und wird zum Mordopfer, das – wie der in den Brunnen gestürzte Conte – auf einer Bahre in den Gerichtssaal geschoben wird. Damit sind Conte, Ilario und der *Altissimo* eins geworden, zwischen Mörder und Opfer, Mensch und Gott kann nicht mehr unterschieden werden.

Doch damit ist der Verwirrung nicht genug: der ermordete Allerhöchste hat die Gestalt eines einfachen weißen Schmetterlings mit märchenhaft anmutenden anthropomorphen Zügen,

«Era, Lettore, se mai sei stato desideroso di conoscere le vere sembianze di colui del quale favoleggiamo da secoli, senza mai essere certi di averlo ravvisato, era,

arrampicata e addormita su una foglia, una semplice farfalla bianca. [...] Era un bruco debole e semplice, ma con pure ali che ancora, forse al respiro della intera aula, tremavano, in una parvenza di vita. Aveva antenne d'oro, e occhietti assai buoni, assai puri e tristi.» (S. 179)

Die *farfalla bianca* mit den bebenden Flügeln und den traurigen Augen zählt zu den besonders suggestiven Wandlungsbildern in Orteses Roman. Erst der Nachweis der Beziehungen zur Seelenmetaphorik Dantes und der spanischen Mystikerin Teresa de Jesús offenbart die Funktion der Metapher innerhalb der zentralen Thematik von *L'Iguana*. Dante vergleicht im *Purgatorio* in einer heftigen Bußpredigt das Erden-dasein des Menschen mit einer Raupe (*verme*)<sup>27</sup>. Wie diese zunächst noch ein fehlerhaftes Insekt ist, bevor sich aus ihr der Schmetterling entwickelt, ist der Mensch auf Erden unvollkommen, befreit sich seine Seele erst nach dem Tod aus ihrem Gefängnis und steigt zum göttlichen Richter empor.<sup>28</sup>

O superbi cristian, miseri lassi,  
 che, della vista della mente infermi,  
 fidanza avete ne' retrosi passi,  
 non v'accorgete voi che noi siam vermi  
 nati a formar l'angelica farfalla,  
 che vola alla giustizia senza schermi?  
 Di che l'animo vostro in alto galla,  
 poi siete quasi entomata in difetto,  
 sè come vermo in cui formazion falla?  
 (Purg. X, 121–129)

Es ist anzunehmen, daß Anna Maria Ortese die genannte Dante-Passage kennt. Freilich läßt sich die bei Ortese beschriebene Szene mit Hilfe der *Divina Commedia* noch nicht recht verstehen. Den aufmerksamen Leser überrascht die gewagte Gleichsetzung des Schmetterlings (der als geflügelte Raupe bezeichnet wird) mit Gott (*l'Altissimo*). Orteses Vorstellungsbereich näher kommt die Seelenmetaphorik der spanischen Mystikerin Teresa de Jesús. Das Paradox der Raupe mit Flügeln erklärt sich aus einer Kondensierung und Umgestaltung eines breit ausgeführten Vergleichs im *Castillo Interior* der Hl. Therese. In der fünften *Morada* greift Theresa von Avila auf die allmähliche Entwicklung von der häßlichen Seidenraupe bis zum anmutigen weißen Schmetterling zurück, um hiermit den Weg der Seele zu veranschaulichen, die sich vor der trügerischen Welt zurückzieht, ihr Ich gleichsam in einen Kokon einschließt und zunächst abstirbt, bevor sie – gleich dem Schmetterling – in der mystischen Vereinigung mit Gott zu neuem Leben erwacht.<sup>29</sup>

«Pues veamos qué se hace este gusano, que es para lo que he dicho todo lo demás; que cuando está en esta oración, bien muerto está a el mundo, sale una mariposica blanca. ¡O grandeza de Dios, y cuál sale una alma de aquí, de haber estado un poquito metida en la grandeza de Dios y tan junta con El; que a mi parecer nunca llega a media hora! Yo os digo de verdad, que la misma alma no

se conoce a sí; porque, mirá la diferencia que hay de un gusano feo a una mariposa blanca, que la mesma hay acá. [...] vese con un deseo de alabar a el Señor, que se querría deshacer, y de morir por El mil muertes.» (S. 79/80)

Während Dantes *farfalla*-Metapher als Mahnung an den sündigen Menschen den Gegensatz zwischen Diesseits und Jenseits betont, symbolisiert Teresas Gleichnis in der Wandlung vom Häßlichen zum Schönen den Aufschwung der Seele zu Gott und das mystische Ekstase-Erlebnis. Eine Art mystisches Einswerden gestaltet auch Anna Maria Ortese, ihr geht es um ein Wiederfinden der erhabenen Unschuld im Niedrigen, der verlorenen Einheit von Gott, Mensch und Natur. Deshalb kann sie behaupten, daß Gott letztlich gar nicht tot ist, sondern nur beständige Metamorphosen erlebe, und diese Vervielfältigungen Gottes in den drei um den Brunnen flatternden Schmetterlingen darstellen (S. 181). Über Theresa von Avilas *Seelenburg* findet Anna Maria Ortese zu ihrer eigentümlichen Bildlichkeit, wird verständlich, weshalb Orteses Schmetterlingsgott letztlich nur wieder ein weiteres Bild der Seele repräsentiert.<sup>30</sup>

Ein ähnliches Verfahren versteckter, umformender Rezeption läßt sich gegenüber Miguel de Unamuno feststellen. Mit dem Aufspüren von Unamunos eigenwilliger Interpretation von Cervantes' *Don Quijote in Vida de Don Quijote y Sancho*<sup>31</sup> als Bezugstext zu Orteses *L'Iguana* gelingt es, den von Manrique bis Unamuno gespannten Bogen zu schließen. Unamuno sieht im Streben des Don Quijote nach ruhmvollen Taten zugleich ein Streben nach Unsterblichkeit, wie es seiner Meinung nach bereits Jorge Manrique in seinen *Coplas* schildere. Zur Untermauerung seiner These zitiert Unamuno genau die Verse aus Manriques Gedicht, die Anna Maria Ortese ins Zentrum ihres Romans stellt. Freilich hebt Unamuno besonders auf Manriques Unterscheidung „dreier Leben“, «la vida de la carne, la vida del nombre y la vida del alma» (S. 177) ab. Hier zeigt sich der Unterschied zu Ortese: Nicht zufällig zitiert Ortese nicht das gesamte Manrique-Zitat Unamunos, sondern übergeht die Passage, die sich auf das „dritte Leben“ bezieht, das Don Rodrigo im himmlischen Jenseits erwarten darf: «e con esta confiança / e con la fe tan entera / que tenéys / partid con buena esperanza, / qu'estotra vida tercera / ganaréys.» (vv. 2274–2279)

Dem christlichen Gottvertrauen mag sich die skeptische Autorin nicht anschließen. Wohl aber folgt sie Unamunos Anregung, wenn sie ihren Protagonisten Daddo auf Ocaña mit dem Tode konfrontiert. Denn Unamuno hatte im Anschluß an das Manrique-Zitat Don Quijote als Zweifelnden dargestellt, der nach all seinen Taten in der Welt den Blick auf die Ewigkeit lenkt und sich fragt, was eigentlich die Frucht seiner Mühen war. In dieser kritischen Selbstbefragung sieht Unamuno einen Augenblick extremer Herzensangst:

«Y Don Quijote tuvo que decirlo en un uno de esos momentos en que sacude el alma el soplo del aletazo del ángel del misterio; en un momento de angustia [...] de repente parece como si la muerte aleteara sobre mí. No la muerte, sino algo peor, una sensación de anodamiento, una suprema angustia. Y esta angustia, arrancándonos del conocimiento aparential, nos lleva de golpe y porrazo al conocimiento sustancial de las cosas.» (S. 180)

Diese plötzliche Angst freilich ermöglicht dem Ich den Ausbruch aus seiner bisherigen Scheinwelt und ein Aufblitzen wesenhafter Erkenntnis.

«Y en esa angustia, en esa suprema congoja de ahogo espiritual, cuando se te escurran las ideas, te alzarán de un vuelo congojoso para recobrarlas al conocimiento sustancial.» (ebd.)

Einen solchen Moment gestaltet auch Anna Maria Ortese in dem inneren Kampf, den ihr Protagonist Daddo auszutragen hat, bis er zur Erkenntnis der wahren Bedingungen menschlicher Gesellschaft und seiner Schuld am Verlust kreatürlicher Freiheit gelangt. Für Ortese bildeten Unamunos Reflexionen eine Brücke zum Verständnis von Manriques Gedicht. Da sie sich von Unamunos Lektüre der *Coplas* leiten ließ, konnte sie *L'Iguana* als ‚Geschichte einer tief verwurzelten Angst‘ bezeichnen.<sup>32</sup> Die Autorin läßt ihren Romanhelden Unamunos Todesangst verspüren und ihn im Tode zur Erkenntnis erwachen. Damit aber wird selbst der Tod in *L'Iguana* in die den Roman charakterisierende Ambiguität miteinbezogen. Denn auch Daddos Tod bleibt für den Leser seltsam ungewiß. Zwar konstatiert der Erzähler: «Cortesemente com'era vissuto, il conte morì» (S. 188), doch wenig später schildert er in nahezu absurder Ausdrucksweise die Stimmung auf Ocaña mit folgenden Worten: «Regnava sulla casa un silenzio profondo, benché tutti fossero svegli, e ciò perché il conte dormiva, dopo il suo tragico risveglio, assai quietamente.» (S. 189)

Erst die Beschreibung des Conte auf dem Totenbett, das durch seine Schiffsgestalt erneut die Metaphorik der Lebensreise evoziert, mit den anspielungsreichen Grabbeigaben von Heckenrose, gelben Blumen<sup>33</sup>, «libro di Manrique» und Kruzifix (S. 189) läßt Daddos Schlaf als Schlaf des Todes erscheinen.

Ortese beschließt *L'Iguana* jedoch nicht mit einer grandiosen Sterbeszene, sondern mit einem eigenartigen Gedicht der Brüder Guzman, das Unamunos Interpretation von Manriques Unsterblichkeitsgedanken weiterentwickelt. Es trägt den Titel «INVITO SCRITTO DAI FRATELLI GUZMAN PER AMORE DELLA IGUANA – ACCIOCCHÉ L'ANIMA IMMORTALE DEL CONTE – SIA SOLLECITATA A RAMMEMORARSI DI OCANA» (S. 197). In den knappen Versen verdichtet die Autorin nochmals Themen und Symbole ihres Romans. In extremer Schlichtheit der Sprache, an der Grenze zur Naivität, appelliert ein Ich in harten, drängenden Imperativreihungen an den Conte und bittet um Rettung des spanisch-portugiesischen Reiches. Man mag das Gedicht als Versuch der Autorin werten, der elaborierten traditionsschweren Sprachgewalt eines Manrique die Natürlichkeit der ungebildeten Kreatur entgegenzusetzen.

#### IV

Conte di Cristo  
non resistere.  
Vieni al pozzo,  
l'acqua non c'è.  
Non ci sono fiori,

non c'è alcuno.  
 C'è silenzio.  
 Il serpe piange.  
 La rana s'acquatta.  
 C'è paura.  
 Porta il lume.  
 Porta il sole.<sup>34</sup>  
 Ci hanno giudicati  
 senza giudizio.  
 Guarda nel pozzo.  
 Se ci chiami  
 rispondiamo. [...]

(S. 199)

Erst im Gedicht wird dem Conte, der für Iguana in den Tod ging, Unsterblichkeit verliehen, schließt sich die Autorin Jorge Manriques Vertrauen in die tröstende Kraft der Erinnerung an: «que haunque la vida perdió, / dexónos harto consuelo / su memoria» (vv. 2313–2315). In einem Staccato rhetorischer Fragen versuchte Unamuno in seinem Essay die Ursachen für das Streben des Menschen nach einem glorreichen Fortleben in der Erinnerung der Mitmenschen zu ergründen. In seiner Überzeugung, daß Don Quijotes Güte sein Streben nach Unendlichkeit hervorrief und seinem Leben bleibenden Wert spendete, trifft sich Unamuno mit der italienischen Autorin. Der Appell «Signore caro, / buono, pietoso!» in den Versen der Brüder Guzman unterstreicht die Verwandtschaft von Orteses Daddo und Unamunos Don Quijote. Denn für beide gilt: «El toque está en ser bueno, sea cual fuere el sueño de la vida.» (*Vida*, S. 218)

In ihrem Roman *L'Iguana* verbindet Anna Maria Ortese Miguel de Unamunos *pressanti domande* mit ihrem ureigenen Grübeln über existentielle Fragen. Indem sie die Grenzen des realistischen Romans bewußt in Erzähltechnik und Symbolik überschreitet, deutet sie bereits vor *Il porto di Toledo*, ihren *ricordi della vita irreale*, an, daß Realitätserfassung ihrer Ansicht nach sich nicht in empirischer Wahrnehmung erschöpfen darf, sondern auch die Schichten des Unbewußten, Imaginativen umfassen muß. Literatur soll daher dieser Einsicht Rechnung tragen und nach neuen Vermittlungsformen der Irrealität der Realität suchen. *L'Iguana* stellt ein solches Experiment dar. In der Seelenreise des Mailänder Grafen spart die Autorin jedoch keineswegs aktuelle Bezüge aus. Auch auf der märchenhaften Insel sind die Unterdrückungsmechanismen moderner Gesellschaften wirksam, herrschen die Zwänge des Marktes und des Geldes in abgewandelter Form weiter. Für ihre Zivilisationskritik wählte Anna Maria Ortese freilich – und dies ist durchaus erstaunlich für einen Text der sechziger Jahre – die phantastische Reiseerzählung, die in der mittelalterlichen Seelenreise wurzelt. In Daddos Erkenntnis offenbart der Romantext selbst den ihn bestimmenden *sensus allegoricus*:

«Sentì che il suo viaggiare era stato immobilità, e ora, nella immobilità, cominciava il vero viaggiare. Sentì poi che questi viaggi sono sogni, e le iguane ammonimenti. Che non ci sono iguane, ma solo travestimenti, ideati dall'uomo allo scopo di opprimere il suo simile e mantenuti da una terribile società.» (S. 183–184)

Wie sehr die italienische Autorin mit ihrem Schreiben ein persönliches Credo ablegt, wird deutlich, wenn man diese Quintessenz aus dem Munde einer Romanfigur einer Aussage Orteses in einem Interview gegenüberstellt, in der sie die Reise als zentrale Metapher für das Leben wieder aufgreift und ihre Sehnsucht auf Veränderung im Menschen zum Ausdruck bringt. «Sento che vivere è viaggiare, e viaggiare è crescere. Sento che occorre un mutamento nel paesaggio. Sento che è fondamentale un mutamento nel cuore.»<sup>35</sup>

Es entspricht der Neigung der Autorin zum Allegorischen und ihrer Tendenz zum Mystizismus, gerade Texte aus der Iberoromania auszuwählen, die einem italienischem Lesepublikum recht fremd anmuten, und sie derart in ihren Roman einzunähen, daß sie der Kritik bislang weitgehend verborgen blieben. In der spanischen Literatur fand Anna Maria Ortese auf ihrem schriftstellerischen Weg Haltepunkte, die ihrem ethischen Anspruch genügen konnten. Nicht nur die Echsenfrau Iguana mit den klagenden, traurigen Augen, sondern auch spanische Dichtung schufen die Voraussetzungen für die notwendige Veränderung im Herzen des Romanprotagonisten. *L'Iguana* entpuppt sich so als Umsetzung einer psychischen Entwicklung in erzählende Fiktion: cORTESE-mente.<sup>36</sup> Im onomatopoetischen Spiel mit dem Autoren-Namen zeigt sich auch ein erster Hinweis auf Orteses poetologische Konzeption. Der Roman offenbart sich als facettenreicher Spiegel der schmerzvollen Selbstbefragung einer Schriftstellerin auf der Suche nach einer neuen, Hoffnung spendenden *espressività*.<sup>37</sup>

**Abstract.** È solo da poco tempo che Anna Maria Ortese, scrittrice appartata, si presenta alla scena della critica letteraria. Meta dell'analisi del suo romanzo *L'Iguana* (1965) è di scoprirne i vari strati di significati, questi praticamente fino ad ora misconosciuti essendo stata l'opera etichettata «una favola romantica» di cui è stato analizzato quasi esclusivamente il personaggio femminile di Iguana. L'esistenza di rapporti tra il romanzo dell'Ortese ed altri testi è provata, in particolare *Coplas por la muerte de su padre* di Jorge Manrique e *Vida de Don Quijote y Sancho* di Miguel Unamuno e ci conduce verso una comprensione nuova di questo romanzo esteticamente così affascinante: il testo si rivela un viaggio, moderatamente allegorico, dell'anima del protagonista Daddo. Il viaggio per mare verso l'isola di Ocaña, le sequenze del romanzo sempre più surreali – le metamorfosi delle figure e degli spazi, processo nel quale Daddo viene accusato di essere assassino di Dio, la sua morte infine – tutto ciò è interpretabile, secondo un «sensus allegoricus», come un graduale riconoscimento della propria colpa per l'asservimento della natura e il ritrovamento quindi di un'unità mistica tra Dio, Io e Natura. Dietro la figura del conte Daddo si

intuisce l'autrice, dietro lo sviluppo della narrazione la sua ricerca di risposte a domande existenziellen: il confrontarsi mit der morte, il fenomeno del male, il rapportio tra uomo e natura, dietro agli apostrophi del lettore la sua esortazione ad ein neues orientamento etico in questa società industriale.

## Biographische Notiz

Anna Maria Ortese wird am 13. Juni 1914 als Tochter eines einfachen Staatsbediensteten katalanischer Abstammung in Rom geboren. Mehrmals muß die kinderreiche Familie den Wohnort wechseln (Neapel, Potenza, von 1924 bis 1928 Tripolis in Libyen, danach wieder Neapel). Ohne höhere Schulbildung und ohne intellektuelle Anregung aus dem Elternhaus eignet sich Ortese ihre Literaturkenntnisse im Selbststudium an. Ihr erster literarischer Versuch, ein Gedicht in freien Versen, verarbeitet den Tod ihres Bruders Manuele, der 1933 bei Martinique als Matrose ums Leben kam. Es wird in der renommierten Literaturzeitschrift *Fiera letteraria* veröffentlicht. Der damalige Direktor der Zeitschrift, Massimo Bontempelli, verhilft ihr zur Publikation ihrer Erzählungen *Angelici dolori* unter dem Pseudonym Franca Nicosi bei Bompiani (1937). Die Protektion durch den ideologisch umstrittenen Bontempelli veranlaßt zwei Literaturkritiker zu einer vernichtenden Kritik ihres ersten Buches, was über lange Zeit eine positive Rezeption von Orteses Texten verhindert. Drückende Geldsorgen und wirtschaftliche Not prägten bereits die Kindheit der Autorin und begleiten sie ihr ganzes Leben lang: Bis 1948 lebt A.M. Ortese mit ihrer Familie in Neapel, finanziell von einer kleinen Rente ihres Vaters und von den geringen Einkünften ihrer Schwester abhängig. 1950 erscheint eine Reihe von 17 Erzählungen unter dem Titel *L'infanta sepolta*. Elio Vittorini schlägt ihre *Il mare non bagna Napoli* betitelten Erzählungen dem Verlag Einaudi in Turin vor, 1953 erhält sie für dieses Buch den Premio Viareggio. Im selben Jahr zieht sie nach Mailand um. In der folgenden Zeit macht sie Reisen nach London und Moskau, deren Erfahrungen sie in journalistisch-essayistischen Beiträgen zu vermitteln sucht, die seit kurzem in dem Band *La lente scura. Scritti di viaggio* (1991) zusammengefaßt sind. 1959 läßt sich A.M. Ortese zusammen mit ihrer Schwester Maria in Rom nieder. Ihr erster Roman *L'iguana* erscheint 1965, 1967 folgt der Roman *Poveri e semplici*, der auf breiteres Echo stößt und den Premio Strega erringt. Dennoch bessern sich damit keineswegs Orteses finanzielle Probleme, ihre selbstgewählte persönliche und kulturelle Isolation verstärkt sich in den folgenden Jahren sogar noch. Eine klare Trennungslinie zwischen Journalismus und literarischer Fiktion existiert für Anna Maria Ortese nicht. Neben Reportagen und Berichten für verschiedene italienische Zeitungen entstehen eine Reihe von Erzählungen, die in den Bänden *I giorni del cielo* (1958), *La luna sul muro* (1968), *L'alone grigio* (1969), *In sonno e in veglia* (1987) veröffentlicht werden. Eine dezidierte ethische Haltung, die sich jedoch jeglicher ideologischer Vereinnahmung verweigert, eine präzise Beobachtungsgabe und eine märchenhaft-mystische, bisweilen surrealistisch anmutende Ausdrucksweise kennzeichnen Orteses gesamtes Schaffen. Als Extrembeispiel darf ihr autobiographischer Roman *Il porto di Toledo. Ricordi di una vita irreale* (1975) gelten. 1975 zieht sich Ortese mit ihrer Schwester nach Rapallo an der ligurischen Küste zurück. Erst ein Aufruf italienischer Intellektueller Anfang der achtziger Jahre, der auf die entwürdigende Armut der Schriftstellerin aufmerksam macht und schließlich zur Gewährung einer staatlichen Rente gemäß der *Legge Bacchelli* führt, sowie Neuauflagen ihrer frühen Texte entreißen Anna Maria Ortese der Vergessenheit. Ihr jüngster Roman *Il cardillo addolorato* (1993) führt zwar einige Wochen lang die Bestsellerliste des *Corriere della Sera* an, die Neuauflage von *Il mare non bagna Napoli* (1994) löst eine kontroverse Diskussion unter Italiens Literaturkritikern aus, doch meidet die Autorin auch weiterhin konsequent die Öffentlichkeit. Seltene Interviews gewährt sie höchstens in schriftlicher Form, wie 1983 Sandra Pettrignani. Über ihr Privatleben, ihre Einstellung zu tagespolitischen Ereignissen hüllt sie sich in Schweigen. Anna Maria Ortese bleibt eine höchst unbequeme, irritierende, gleichwohl faszinierende Schriftstellerpersönlichkeit.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Curtius, E.R., „Jorge Manrique (1440?–1479) – Strophen auf den Tod seines Vaters“, in: *Romanische Forschungen* 58/59 (1947), S. 1–7, hier S. 1.

<sup>2</sup> In: Giuga, G., «Il mare non bagna la Liguria. Intervista con A.M. Ortese», in: *Fiera Letteraria* 13.2.1977, S. 8–9.

<sup>3</sup> Vgl. *L'Iguana*, 1963 verfaßt, 1965 erstmals bei Vallecchi erschienen, 1978 bei Rizzoli und 1986 bei Adelphi neu aufgelegt.

<sup>4</sup> Calvino, Italo, *I libri degli altri. Lettere 1947–1981*, Torino: Einaudi 1991, S. 488.

<sup>5</sup> Vgl. den Untertitel der deutschen Ausgabe: A. M. Ortese, *Iguana. Ein romantisches Märchen*, München/Wien: Carl Hanser Verlag 1988.

<sup>6</sup> Vgl. Borri, G., *Invito alla lettura di Anna Maria Ortese*, Milano: Mursia 1988, S. 77.

<sup>7</sup> «Ma si tratta di un'hispanidad nativa, esistenziale, dovuta a precise ascendenze familiari (nonni di Barcellona, padre di origine catalana) più che a suggestioni letterarie.» (Giuga, a.a.O. [Anm. 2], S. 8.)

<sup>8</sup> Vgl. das fiktive Gespräch «Piccolo drago», in: A.M. Ortese, *In sonno e in veglia*, Milano: Adelphi 1987, S. 176–177. Auch in dem 1977 geführten Interview mit Dario Bellezza verweist sie vor allem auf italienische, englische und französische Autoren (vgl. Anhang zur Ausgabe *L'Iguana*, Milano: Adelphi 1986, S. 189–192). Sie zitiert freilich als Parenthese einen Vers aus einem Quevedo-Sonett (Ebd., S. 190).

<sup>9</sup> Manrique, Jorge, *Cancionero*, hrsg. von A. Cortina, Madrid 1941, S. 89–109.

<sup>10</sup> Vgl. Ortese, A. M., *Il porto di Toledo. Ricordi della vita irreal*, Milano 1985 (1975).

<sup>11</sup> Vgl. ferner *Il porto di Toledo*, S. 97–98: «[...] solo una parte, forse infinitesimale, della Espressività di Uno, attraverso cui non solo scrittori e artisti sommi (come J. Harder, Góngora e Jorge), ma tutte le anime viventi di Spagna e altrove, erano già immortalità, già continente, passato e futuro insieme. E la Espressività parziale, quindi, solo un miraggio, un canto che doveva accompagnarle nel loro esodo dal contingente all'Eterno, dal mare rovinoso alle terre dell'estasi.»

<sup>12</sup> Mit dem Namen Adelchi spielt Ortese freilich auch auf die gleichnamige Tragödie Manzonis und deren Protagonisten Adelchi an. Die Rolle A. Manzonis, vor allem seines Romans *I Promessi Sposi*, im Werk A.M. Orteses verdient eine gesonderte Betrachtung.

<sup>13</sup> Hierbei sind verschiedene Arten transtextueller Beziehungen zu beobachten (vgl. Genette, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Editions du Seuil 1982, S. 7–19).

<sup>14</sup> Vgl. Calvino a.a.O. (Anm. 4), S. 488–489.

<sup>15</sup> Vgl. das spanische Original, vv. 2229f: «[...] en la su villa d'Ocaña / vino la muerte a llamar / a su puerta, // [XXXIV] diciendo: «Buen caallero, / dexad el mundo engañoso / e su halago; / vuestro corazón d'azero / muestre su esfuérço famoso / en este trago; / e pues de vida e salud / fezistes tan poca cuenta / por la fama, / esfuércese la virtud / para sufrir esta afuenta / que vos llama.» // [XXXV] «Non se vos haga tan amarga / la batalla temerosa / qu'esperáys, / pues otra vida más larga / de la fama gloriosa / acá dexáys, / (haunqu'esta vida d'onor / tampoco non es eternal / nj verdadera); / mas, con todo, es muy mejor / que la otra temporal, / peresçedera.»

<sup>16</sup> Diese verhält sich analog zu der Verwandlung Ilarios in einen jungen, schönen und kostbar gekleideten „Märchenprinzen“, die im ersten Teil des Roman in einer vom Mondlicht geprägten nächtlichen Szenerie erzählt worden war (S. 72).

<sup>17</sup> Vgl. Dante Alighieri, *Vita Nova*, Coseriu, A./Kunkel, U. (Hrsg. u. Übers.), München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1988, S. 9–10: «Mi sopraggiunse uno soave sonno, ne lo quale m'apparve una meravigliosa visione: che me pareva vedere ne la mia camera una nebula di colore di fuoco, dentro a la quale io diserneva una figura d'uno signore di pauroso aspetto a qui la guardasse; [...] Ne le sue braccia mi pareva vedere una persona dormire nuda, salvo che involta mi pareva in uno drappo sanguino leggermente».

<sup>18</sup> Vgl. Ortese in: Pettrignani, S., *Le signore della scrittura*. Interviste, Milano: La Tartaruga 1984, S. 73f: «La libertà è un respiro. Ma tutto il mondo respira, non solo l'uomo. Respirano le piante, gli



animali. C'è ritmo (che è respiro) non solo per l'uomo. Le stagioni, il giorno, la notte sono respiro. Le maree sono un respiro. Tutto respira, e tutto ha diritto di respirare. Questo respiro è universale, è il rollio inavvertibile e meraviglioso della vita.»

<sup>19</sup> «[...] la troppo provata anima dell'architetto, delirava» (S. 169).

<sup>20</sup> Vgl. Ortese in: Petrucci a.a.O. (Anm. 18), S. 76: «[...] la civiltà, dove siamo e come siamo, è inganno e caduta, è soprattutto una immensa ingiuria alla vita. Quando sapremo (o ricorderemo) che anche la Terra è l'Uomo, e anche l'albero, l'agnello, e tutti gli uccelli dell'aria sono l'Uomo – e Uomo è l'erba del prato, e perfino la pietra e perfino il fuoco, e perfino l'aria e l'acqua – tutto è uomo [...] allora noi non saremo più stranieri alla terra, non saremo sopraffattori né usurpatori, come adesso siamo, e l'uomo smetterà di morire o di essere degradato per mano dell'uomo.»

<sup>21</sup> Vgl. das Gemälde in der Bibliothek mit einer Frau, die ein Äffchen mit dem sprechenden Namen Perdita auf den Schultern trägt (S. 43–44) und den Widmungsbrief, in dem Don Ilario Perdita seine Liebe erklärt (S. 48–49). Vielfältige gelehrte Anspielungen vermischen sich: Das Gemälde evoziert die Selbstporträts von Frida Kahlo, die die mexikanische Malerin (1907–1954) mit einem Äffchen zeigen (Vgl. Hayden Herrera, *Frida Kahlo. Malerin der Schmerzen – Rebellin gegen das Unabänderliche*, Frankfurt am Main: Fischer 1993, S. 139). Der Name Perdita wiederum erinnert an D'Annunzio's Romanfigur Foscarina aus *Il fuoco*, die von Stelio Perdita genannt wird: «Cosicché, mentre so quel che voi mi date e più quel che potreste darmi, io vi considero come perduta per me, e nel nome con cui mi piace di chiamarvi io voglio esprimere questa mia consapevolezza e questo mio rammarico infiniti [...]» (D'Annunzio, G., *Prose di romanzi II*, Milano: Mondadori 1968, S. 577). D'Annunzio wie auch vor ihm Shakespeare in *The Winter's Tale* (IV,4) spielen mit dem Namen Perdita nachdrücklich auf den Persephone-Mythos an. Hier könnte auch eine Interpretation der Ortese-Figur ansetzen.

<sup>22</sup> Vgl. «Soy animal de fondo», vv. 6–15, in: Jiménez, Juan Ramón, *Antología poética*, hrsg. von J. Blasco, Madrid 1990, S. 403.

<sup>23</sup> Vgl. Blasco a.a.O. (Anm. 22), S. 96.

<sup>24</sup> Möglicherweise darf man gar im Namen Don Ilario Jiménez (S. 24) eine versteckte Verneigung vor dem spanischen Lyriker Juan Ramón Jiménez erkennen.

<sup>25</sup> «La pubblica accusa [...] fece la storia di tutte le miserie e gli inseguimenti attraverso i quali era passato il creatore dei cieli, prima di arrendersi. Disse dove aveva dormito i suoi sonni agitati, come l'aria gli mancava, [...]» (S. 178).

<sup>26</sup> «Egli non aveva più altro scopo, nella nube ch'era stata la sua vita, se non il risorgimento di Dio, la sua liberazione dal sepolcro, e la restaurazione del Diritto.» (S. 174).

<sup>27</sup> Vgl. Pasquini, E., *Enciclopedia Dantesca* V, Roma 1976, S. 966, s.v. *vermo*.

<sup>28</sup> Vgl. Rossetti, G., *Commento analitico al «Purgatorio» di Dante Alighieri*, Firenze 1967, S. 80, 102; ferner: Cordati Martinelli, B., *Enciclopedia Dantesca* II, Roma 1970, S. 803, s.v. *farfalla*.

<sup>29</sup> Vgl. *Obras de Sta. Teresa de Jesús*. P. Silverio de Santa Teresa, C. D. IV, *Moradas. Conceptos. Exclamaciones*, Burgos 1917, S. 77f (5. *Morada*) und 187f (7. *Morada*).

<sup>30</sup> Vgl. ferner die Fortführung der Schmetterlingsmetapher bei Jiménez, Juan Ramón, *Platero y yo. (Elegia andaluza)*. 1907–1916, Madrid 1962, S. 20.

<sup>31</sup> Die folgenden Zitate beziehen sich auf Unamuno, Miguel de: *Vida de Don Quijote y Sancho*, Madrid 1958<sup>11</sup>. Zu Unamunos «lecture symbolique» des Don Quijote vgl. Genette, G. a.a.O. (Anm. 13), S. 449–457.

<sup>32</sup> «L'Iguana è la storia di un'angoscia di base, in certo senso anche mia, quando aggiro il reale trovandolo opaco, ostile, tremendo.» (Giuga a.a.O. [Anm. 7], S. 8).

<sup>33</sup> Vgl. hierzu Daddos Äußerung gegenüber Ilario, eine Rose in seinem Garten in Bellagio habe sich aufgrund mangelnder Pflege in eine Sonnenblume verwandelt (S. 63), ein weiteres Beispiel für das Metamorphose-Prinzip in der Natur.

<sup>34</sup> Die bewußte Lakonie des Ausdrucks, die allein von Assonanzen und Wortwiederholungen lebt, entbehrt nicht literarischer Anspielungen. Vgl. etwa Montales bekanntes Gedicht: «Portami il girasole», das in der hier zitierten 4. Gedichtstrophe anklingt.

- <sup>35</sup> Petrigiani a.a.O. (Anm. 18), S. 80. Ortese schickte Petrigiani nach langem Zögern schriftlich ausgearbeitete Antworten auf ihre Fragen und bezeichnete dieses Interview als ihr letztes (vgl. S. 67).
- <sup>36</sup> Vgl. die Wiederkehr von Formulierungen wie «Lettore cortese» (S. 133, 200) oder «cortese-mente» (S. 188) in *L'Iguana*, in denen sich der Name Ortese verbirgt.
- <sup>37</sup> Vgl. das Erzähler-Ich in *Il porto di Toledo* über einen Brief von D'Orgaz: «[...] Questo continente era il fiore della storia (come somma del vivere), della scienza e delle arti tutte, essendo la Espresso. Non altro disse, solo aggiungendo che andare verso questa terra era andare in cerca di speranza per l'uomo. Non molti arrivano, anzi pochi. I più si perdono nel vasto azzurro delle acque circondanti la terra, l'azzurro muto dell'*inespresso*.» (S. 95).

## Bibliographie

### Werke von Anna Maria Ortese

- Angelici dolori*. Milano: Bompiani 1937.
- L'infanta sepolta*. Milano: ed. Milano Sera 1950.
- Il mare non bagna Napoli*. Torino: Einaudi 1953; Firenze: Vallecchi 1967; Milano: Rizzoli 1975; Firenze: La Nuova Italia 1979; Milano: Adelphi 1994.
- Silenzio a Milano*. Bari: Laterza 1958; Milano: La Tartaruga 1986.
- I giorni del cielo*. Milano: Mondadori 1958.
- L'Iguana*. Firenze: Vallecchi 1965; Milano: Rizzoli 1978; Milano: Adelphi 1986.
- Poveri e semplici*. Firenze: Vallecchi 1967; Milano: Rizzoli 1974.
- La luna sul muro*. Firenze: Vallecchi 1968.
- L'alone grigio*. Firenze: Vallecchi 1969.
- Il porto di Toledo. Ricordi di una vita irreale*. Milano: Rizzoli 1975 u. 1985.
- Il cappello piumato*. Milano: Mondadori 1979.
- Il treno russo*. Catania: Pellicanolibri 1983.
- Il memoria di Parigi*. Roma/Napoli: Theoria 1986.
- Estivi terrori*. Catania: Pellicanolibri 1987.
- In sonno e in veglia*. Milano: Adelphi 1987.
- «Dove il tempo è un altro», in: *Micromega* 5 (1990), S. 129–147.
- La lente scura. Scritti di viaggio*. A cura di L. Clerici. Milano: Marcos y Marcos 1991.
- Il cardillo addolorato*. Milano: Adelphi 1993.
- Neapel. Stadt ohne Gnade*. Frankfurt/M: S. Fischer Verlag 1955.
- Iguana. Ein romantisches Märchen*. München: Carl Hanser Verlag 1988.
- Stazione Centrale und andere Mailänder Geschichten*. München: Carl Hanser Verlag 1993.

### Literatur zu Anna Maria Ortese

- Bogen 24: Anna Maria Ortese. – Die Prinzessin und der Drache*. München: Carl Hanser Verlag 1988.
- Borri, G.: *Invito alla lettura di Anna Maria Ortese*. Milano: Mursia 1988.
- Botta, Guido: «La brutta Napoli di Anna Maria Ortese», in: ders., *Narratori napoletani del secondo dopoguerra*, Napoli 1955, S. 49–53.
- Clerici, Luca: «Ritratti critici di contemporanei. Anna Maria Ortese», in: *Belfagor* 46 (1991), S. 401–417.
- De Giovanni, N.: «L'Iguana» di Anna Maria Ortese: l'ambiguità di una metamorfosi incompiuta», in: *Italianistica* 18, 2–3 (1989), S. 421–430.

- Giuga, G.: «Il mare non bagna la Liguria. Intervista con A.M. Ortese», in: *Fiera Letteraria* 13.2.1977, S. 8–9.
- La Capria, Raffaele: «Il mare non bagna Napoli?», in: *L'armonia perduta*, Milano: Mondadori 1986, S. 71–78.
- Kleiner, B.: „Zwischen natürlichem Stolz und himmlischer Demut“ – Die Schriftstellerin Anna Maria Ortese“, in: *Universitas* 10 (1988), S. 1079–1088.
- Scaramucci, I./Spagnoletti, G./Vincenti, F.: «Anna Maria Ortese», in: *Novecento* 8. A cura di G. Grana. Milano: Marzorati 1979, S. 7658–7676.
- Spinetti, Mariarosaria: *L'isola meridionale di Anna Maria Ortese. Realtà dell'irreale*. Salerno: Edizioni Salernitane 1986.
- Storia della Letteratura Italiana* 9. A cura di E. Cecchi/N. Sapegno. *Il Novecento* – 2. Milano 1987, S. 583, 605–607, 975.
- Petrignani, S.: *Le signore della scrittura. Interviste*. Milano: La Tartaruga 1984.

### Weitere benutzte Literatur

- Dante Alighieri: *La Divina Commedia*. A cura di N. Sapegno. Firenze 1982, Bd. 2: *Purgatorio*.
- Dante Alighieri: *La Vita Nova*. Hrsg./übers. von A. Coseriu/U. Kunkel. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1988.
- Calvino, I.: *I libri degli altri. Lettere 1947–1981*, Torino: Einaudi 1991.
- Curtius, E.R.: „Jorge Manrique (1440?–1479) – Strophen auf den Tod seines Vaters“, in: *Romanische Forschungen* 58/59 (1947), S. 1–7.
- D'Annunzio, Gabriele: *Prose di romanzi II*. Milano: Mondadori 1968.
- Enciclopedia Dantesca*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana 1970–1976.
- Genette, G.: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil 1982.
- Herrera, Hayden: *Frida Kahlo. Malerin der Schmerzen – Rebellin gegen das Unabänderliche*. Frankfurt am Main: Fischer 1993.
- Jesús, Teresa de: *Obras*. Hrsg. von P. Silverio de Santa/C.D. Teresa. Bd. 4: *Moradas. Conceptos. Exclamaciones*. Burgos 1917.
- Jiménez, Juan Ramón: *Platero y yo. Elegia andaluza*. 1907–1916. Madrid 1962.
- Jiménez, Juan Ramón: *Antología poética*. Hrsg. von J. Blasco. Madrid 1990.
- Manrique, Jorge: *Cancionero*. Hrsg. von A. Cortina. Madrid 1941.
- Rossetti, G.: *Commento analitico al «Purgatorio» di Dante Alighieri*. Firenze 1967.
- Shakespeare, William: *The Winter's Tale*. Hrsg. von J.H.P. Pafford. London/New York: Methuen 1982.
- Unamuno, Miguel de: *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid <sup>11</sup>1958.